

## *Reflexiones sobre el «criollismo» y su desarrollo en Chile*

JOSÉ MIGUEL OVIEDO  
University of Pennsylvania

Tras el sueño y la elevada aspiración ideal del modernismo y su secuela postmodernista, las letras hispanoamericanas se reorientaron en una dirección marcadamente contraria: la descripción del entorno real, la afirmación de lo propio y la identificación o denuncia de los males sociales que afligían a cada comunidad. Abunda la literatura (sobre todo la narrativa y el ensayo) practicada como un compromiso con las grandes cuestiones que el debate intelectual e ideológico había despertado tras la crisis del imperio español del 1898, el surgimiento de Estados Unidos como la gran potencia de la región, la revolución mexicana y la soviética, la Primera Guerra Mundial y el clima de agitación laboral y universitaria que se vivía por todo el continente. Las fuerzas políticas estaban cambiando la composición del mundo tal como se conocía y creando abismos de diferencia e incomprensión entre países poderosos y países pobres, entre clases sociales, entre la vida en la ciudad y el campo, etc.

Esos años también fueron intensos en cuanto a formas, tendencias y propuestas literarias, que surgían para cubrir los espacios que el modernismo empezaba a dejar vacíos por su propio agotamiento o decadencia. Muchas cosas ocurren simultáneamente en las dos primeras décadas del siglo y no es fácil ni ordenarlas ni reconocerlas con nitidez. En el congestionado panorama literario las líneas se entrecruzan y las cronologías ayudan poco. Por un lado, no hay que olvidar que — pese a todo — el espíritu modernista desaparece muy lentamente de la escena y que tiene reflujos aún en la década del 30; por otro, que dentro de esa misma escuela surge una fase «mundonovista», que se interesa por la realidad americana y sobre todo por su futuro cultural en el nuevo contexto mundial. Hay un americanismo modernista, que comienza con Rodó, el *Darío* posterior a *Prosas profanas* (1896) y Rufino Blanco Fombona, de tal modo que las raíces del cambio están en principio dadas dentro de sus propios términos. Tampoco el naturalismo finisecular había desaparecido y, de hecho, algunos de sus mejores representantes, como Eduardo Acevedo Díaz, Javier

de Viana y Baldomero Lillo estaban activos en la primera o segunda década del siglo, rodeados de un buen número de epígonos más jóvenes. El verdadero cambio está en la *función* que la literatura quiere cumplir en el mundo social y la *adaptación* que el modelo literario sufre para dar una más cabal representación de la nueva realidad. El acento, puesto en «lo nuestro», implica un franco rechazo del cosmopolitismo modernista.

Surgen así una cantidad de propuestas que se mueven, todas, dentro de los amplios márgenes del realismo, un realismo innovado, no tanto en formas, como en actitud y espíritu, respecto del cultivado en el siglo XIX, pues trataba de responder a las demandas que la situación concreta de cada región imponía en la conciencia de sus escritores. Estos descubren que, siendo cada país o región singular en sus aspectos físicos, modos de vida, usos de lenguaje y tradiciones culturales, esos rasgos no eran bien conocidos fuera de sus fronteras y a veces aun para los que vivían dentro de ellas; era necesario, entonces, hacer mediante la literatura un viaje exploratorio «tierra adentro», del que podía volverse con tesoros ocultos o terribles realidades ignoradas. A través de ese esfuerzo por reconocer lo propio, lo que estaba tan cerca que había pasado desapercibido o había sido soslayado por la historia, se reafirmaba la concepción de América como un «continente desconocido», casi virginal, muy distinto de como era percibido desde Europa y Estados Unidos. Esta nueva forma de americanismo, cuando ganó cierto grado de reconocimiento, fue denominada «criollismo».

El problema con el membrete «criollismo» es que, siendo de uso muy extendido en las historias y estudios literarios, resulta impreciso y difuso: en vez de aclarar, confunde; por eso en éste trabajo lo usamos siempre entrecomillado, como un rótulo no del todo satisfactorio por las razones que se exponen a continuación. No es cierto, por ejemplo, que sea un movimiento o propuesta estética específica. Los críticos de su tiempo lo emplearon para distinguir a los nuevos autores que se apartaban notoriamente del cauce modernista; esa disidencia estaba dada por el afán «criollista» de crear una literatura a la vez nacional y americana, enfocada en lo inmediato pero con una vocación de trascender esos límites: querían colocar a América en el mapa de la cultura mundial contemporánea. Sin otra precisión conceptual, han sido llamados «criollistas», realistas, naturalistas, regionalistas, sociales, indigenistas, etc. El asunto se complica porque en el vocabulario de algunos críticos el término es casi intercambiable con el de «mundovismo», que nosotros identificamos como a un fenómeno o faceta que corresponde al modernismo evolucionado<sup>1</sup>. Y hay más:

<sup>1</sup> La denominación fue usada por primera vez por el crítico chileno Francisco Contreras en un artículo de 1917, luego incluido en su libro *La varillita de virtud* (Santiago, 1919). Hay que advertir que el autor no lo aplica a los nuevos narradores, sino —con muy poca precisión— a poetas postmodernistas tan disímiles como Enrique González Martínez y José María Eguren. Es difícil ver cómo estos poetas caben dentro de su propia definición del mundonovismo: «interpreta[n] esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente», rasgos que parecen más aplicables a los narradores que estudiamos en este trabajo, pero que él, paradójicamente, no considera.

el ensayista Arturo Usler Pietri llegó a considerar un «modernismo criollista» en su *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1954); recientemente, un crítico agrupó a un buen número de ellos bajo el rubro de «novela social»<sup>2</sup>. La definición «criollista» es tan vaga que puede aplicarse a escritores tan diversos como Quiroga y Javier de Viana, respectivamente identificados con la selva y con la pampa. Y si queremos podemos hallar en obras muy anteriores, como el *Martín Fierro* o *Cumandá* de Juan León Mera, ese mismo tipo de creación identificada con espacios físicos, pero no nos atreveríamos a colocarlas bajo el mismo discutible rubro.

En verdad, el «criollismo» podría ser mejor designado y comprendido si lo vemos como la fase inicial de nuestro regionalismo, que sí es un rótulo más preciso porque alude al elemento clave: el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes (indios, mestizos, gauchos, llaneros, campesinos). La nota «criollista» es sólo la consecuencia del juego de esos factores. El «criollismo» resulta difícil de definir precisamente porque, en sus comienzos, no es sino una variante étnica y terrígena del realismo que provenía del siglo anterior.

La distancia que hoy tenemos respecto del grupo de narradores «criollista» nos permite ver que su aporte fue estéticamente menos perdurable que su significación histórica: aunque cultivaron una visión algo paternalista e indulgente de lo propio, de todos modos representaron un fuerte giro en los hábitos literarios según los cuales se creaba y se leía en esos tiempos. Fijaron una imagen de los pueblos de América y sus gentes que fue el patrón dominante de lo que debían buscar los narradores en este continente: el hombre como un reflejo de su medio, espacio geográfico inconfundible al adherirle notas costumbristas, dialectales y folklóricas. Tiene el mérito, sin embargo, de haber hallado personajes, temas y ámbitos que aún no habían pasado a la literatura. Y otro, mayor, es ser el pórtico por el cual llegaría a mediados de la segunda década del siglo, lo que podemos considerar su fase culminante: el ciclo de grandes novelas regionalistas que fundan —con el anticipo de *Los de abajo*, nuestra novela verdaderamente contemporánea. Teniendo, pues, en cuenta los bordes imprecisos del campo en el que nos movemos, debemos ocuparnos de los narradores que mejor representan este período germinal del regionalismo, incluyendo a los que giran cerca de su órbita.

Si en algún país el «criollismo» tuvo fuerza suficiente como para ser considerado una nueva tendencia, ese país fue Chile, donde aparecieron abundantes narradores y además críticos y ensayistas que les dieron respaldo intelectual. De hecho, es la mera existencia de estos escritores lo que hizo necesaria la adopción de un nuevo membrete, aunque sus obras rebasasen o fuesen laterales a sus borrosos marcos. No hay que olvidar que los cimientos realistas habían sido echados en el siglo XIX por Alberto Blest Gana y que esa fórmu-

<sup>2</sup> Vid. la obra de Walter Fuentes citada en la bibliografía.

la caló hondo desde entonces en las letras chilenas. De sus numerosos «criollistas» repasaremos sólo la obra de tres. Una advertencia: todos ellos tuvieron vidas bastante largas y eso les dio tiempo para experimentar con formas que se apartaban poco o mucho del módulo central.

Comencemos con Mariano Latorre (1886-1955), sin duda la figura más característica del grupo; fue precisamente el afán crítico por definir su obra la que originó el nombre de «criollismo». Paradójicamente, él nunca lo aplicó a sí mismo y hasta afirmó, en sus *Memorias* (Santiago, 1971), que se usaba el nombre por «pereza mental»; se consideraba más bien una especie de realista, comprometido en mostrar la lucha del hombre contra la hostilidad del medio. Quizá verlo como un naturalista algo tardío sería más apropiado. Nació en un pequeño pueblo a las orillas del Maule, región que figura de modo prominente en su obra. Conoció bien tanto las zonas rurales de su país como las urbanas de Santiago y Valparaíso, donde pasó sus primeros años. Desde sus inicios literarios lo acompañó —como a Zola— la convicción de que sólo se podía escribir a partir de una experiencia directa del mundo real. Eso puede verse en su primer libro: *Cuentos del Maule* (Santiago, 1912), obra todavía en agram pero cuyo subtítulo es una firme definición intelectual: «Tipos y paisajes chilenos». Leerlo es comprobar que era un incansable viajero y un gran observador; su geografía literaria cubrió todos los paisajes posibles: el campo, el mar, la urbe, los bosques del sur chileno. De su extensa producción (novelas, cuentos, relatos de viaje, crítica, autobiografía, etc.) sólo sobreviven a la lectura un puñado de sus cuentos (*Cuna de cóndores*, 1918; *Chilenos del mar*, 1939; *Hombres y zorros*, 1937, todos publicados en la capital) y momentos de su primera novela, *Zurzulita* (Santiago, 1920). Esta narración se ha considerado una obra arquetípica de la narrativa chilena de esa época: un nostálgico registro de los paisajes del valle central, las sencillas costumbres campesinas de la región y los modos de ser del «huaso»; eso era entonces una novedad. Latorre lo hizo con simpatía humana y sentido del color local pero no con verdadera inventiva literaria: nos da más topografía que ficción. Su prosa, limpia y con ciertas cualidades poéticas, no era capaz de crear los focos de tensión necesarios en una historia; más que capítulos lo que tenemos son escenas, cuadros vivos: el amanecer, la aldea, la sequía, la vendimia... Revisar *Zurzulita* ahora permite apreciar la distancia entre lo que era una novela en esos años y lo que es ahora.

Narrador, cronista, ensayista y periodista, Joaquín Edwards Bello (1887-1968) debe su fama sobre todo a un libro: *El roto* (Santiago, 1920), que marcó toda una época literaria por tomar de la realidad uno de los tipos más populares de la sociedad chilena y convertirlo en personaje y símbolo perdurable dentro de la novela nacional: el «roto» del título. Curioso destino de un hombre perteneciente a las «buenas familias» de su país y que desde temprano estuvo expuesto al influjo de la cultura europea; su juventud fue un constante ir y venir entre París y Madrid en plena *belle époque*. Las crónicas que escri-

bía para *La Nación* y otros periódicos, sobre lo que veía desde esos dos observatorios, quizá suman miles. Lo hacía con ironía y con un toque ligero, pero su agudo sentido crítico se notaba más cuando trataba su tema favorito: el carácter del chileno, sobre todo en un medio extranjero, como se ve en *El chileno en Madrid* (Santiago, 1928) y *Criollos en París* (Santiago, 1933). Para él, el chileno era irremediablemente indisciplinado, envidioso, poco digno de confianza y perezoso, entre otros defectos que él extrapolaba para explicar el estado en que se encontraba el país mismo. Entre 1936 y 1946, le tocó escribir sobre otro distinto tema de actualidad: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial; esas páginas —que pueden compararse con los despachos sobre la Primera Guerra de Enrique Gómez Carrillo— se encuentran en *Joaquín Edwards Bello, corresponsal de guerra* (Valparaíso, 1981). Pero lo más recordado de su producción es, sin duda, *El roto*, cuya primera parte se publicó bajo el título *La cuna de Esmeraldo* (París, 1918). Un dato singular: este «criollista» sufrió en Francia el impacto del movimiento Dadá, quedó fascinado con Tristán Tzara y publicó en 1921 un folleto titulado *Metamorfosis*; usando el seudónimo de Jacques Edwards, se presenta allí como «Chargé d'affaires DADA au Chili».

*El roto* vale hoy más como documento de su tiempo que como pieza literaria: defectos de composición y torpezas formales la limitan en este aspecto; quizá consciente de sus fallas, el autor la revisó íntegramente para su cuarta y definitiva edición (Santiago, 1927). No sólo su lenguaje era convencional y reflejaba todavía las huellas del viejo naturalismo, sino que tampoco su tema era original: presentaba el mismo ambiente que la *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa había hecho famoso, o sea el de la prostitución. En su breve nota introductoria, el autor indica claramente su asunto: «Se trata de la vida del prostíbulo chileno», que presenta «ahora que se cerraron esos salones». Pero la obra ofrecía algo nuevo en la novela nacional: un cuadro que abarcaba a buena parte de la sociedad de su tiempo, pues examina el modo turbio cómo los caminos de la oligarquía y la masa popular se entrecruzan. El autor asume un punto de vista vagamente reformista que coincide con el que defendía entonces la burguesía. Así, el tema prostibulario era el más eficaz para trazar un «cosmorama» de la vida social. Pese a que el subtítulo rezaba «novela chilena, época 1906-1915», la coincidencia de que su fecha de publicación fuese la misma en que se inauguraba el gobierno de Arturo Alessandri, quien encabezaba una coalición de fuerzas reformistas, dio a la novela una resonancia todavía mayor.

El foco del libro está centrado en el retrato del submundo popular del que emerge el «roto» —ese eterno prototipo del Chile callejero y plebeyo— y el sórdido ambiente urbano en que se mueve. La imagen de esta realidad no es simpática: aparece como un sector degradado por su propia miseria, abyecto, sin moral y sin sentido de lucha; la vida del burdel es el emblema de su caída en el abismo social, como un buen naturalista lo habría presentado. No menos amarga —aunque sí menos directa y abundante— es la presentación del sector

opuesto, la satisfecha y corrupta oligarquía nacional, cuyo principal interés es la continuidad del poder y del enriquecimiento. La avaricia de los que tienen contrasta con los robos y otros delitos que practican los «rotos» que nada tienen, y perfila la visión de una sociedad dividida por hondas contradicciones. Tras una larga descripción ambiental del barrio prostibulario, la acción comienza precisamente con el robo que Esmeraldo, junto con otros chiquillos de su edad que merodean por el barrio, perpetra contra una elegante dama de la clase alta. La presentación de los personajes es descarnada: «Los chiquillos eran tres, igualmente sucios, de casposas pelambres, con pulseras de mugre en las piernas». Muy pocos ayudan a perseguir al ladrón, y el narrador comenta que entre gentes primitivas «el instinto de cacería estaba ausente». La ilustración de las diferencias que separan a estas clases no puede ser más clara. Sin embargo, hay un elemento en la historia que los conecta: Fernando, el conviviente de la madre de Esmeraldo, se ocupa de los trabajos sucios que le encargan sus patrones oligarcas.

El punto de vista del autor es, en general, sorprendentemente determinista: el impulso por robar, la atracción del mal, son irresistibles para esta masa de miserables, incapaces de redención. La novela quiere mostrarlo de manera explícita; en su nota inicial, el autor escribe: «Los cuadros crudos de *El Roto*, vienen a ser como esas fotografías de fieras que los turistas toman de noche en plena selva». Las desigualdades han creado instintos y condicionado conductas, rebajándolas casi a un nivel animal; el lenguaje subraya ese fenómeno con palabras como «cacería», «acecho», «sin freno», «fieras». El mundo de los poderosos es una presa, a la vez odiada y codiciada. Y aunque veremos a Esmeraldo salir de una enfermedad animado por «un renovamiento de energías», con la sensación de ser otro («¡Ya era un roto! Era fuerte. Había vencido las pestes y vicios de su cuna») y «una informe idea de una mejor vida», esta exaltación de supremacía darwiniana no lleva a ningún tipo de realización.

El problema es que, por impericia narrativa, el autor deja, inexplicablemente, que Esmeraldo desaparezca entre el capítulo 11 y el 21 (la novela tiene 26), lo reemplaza por Fernando —que se convierte en el verdadero protagonista— o por episodios de relleno, y sólo encuentra una atropellada solución para ponerle fin: el muchacho se atribuye un crimen que no ha cometido; así, la novela termina como comenzó: con Esmeraldo siendo perseguido como un animal salvaje. Hay una curiosa contradicción entre lo que se proponía ideológicamente Edwards Bello y los moldes literarios que usa: mientras quería denunciar una situación, destacar un tipo humano como un síntoma de la crisis nacional y contribuir a superarla, su lenguaje miraba hacia el pasado y hundía sus raíces en modelos del siglo XIX. Usar en una novela, hacia 1920, un sistema rígido de conceptos como «medio», «raza», «instinto», limitaba sus alcances como intento de interpretación social: no señalaba el comienzo de una nueva época, sino el fin de otra. Su formulación literaria no es sólo ingenua, sino ya gastada.

De mayor edad que éstos es Eduardo Barrios (1884-1963), cuya obra muestra formas narrativas bastante diversas entre sí; sólo al final es un cabal «criollista». Nació en Valparaíso pero pasó su infancia en Lima (su madre era peruana). Al volver a Chile, la dura situación económica en la que vive lo impulsa a buscar trabajo en varios países de América; así, conoce la vida real de otros desamparados como él y desempeña distintos oficios: minero, vendedor, artista de circo... Otra vez en Chile trabaja en compañías salitreras en Iquique. En esa misma ciudad publica su primer libro de cuentos, titulado *Del natural* (Iquique, 1907). Aunque la obra es modestísima, su título resulta revelador: es homónimo de un libro del citado Gamboa publicado en 1888 y demuestra que la estética zoliana, cultivada también por Orrego Luco, Lillo y Latorre, seguía siendo para él —casi veinte años después— un vehículo literario válido para expresar su visión social, que con el tiempo se iría haciendo más conservadora.

Instalado en Santiago desde 1909 desempeña distintos puestos administrativos. A partir de 1911 contribuye al teatro con varias comedias y lo seguirá haciendo hasta 1916. Pero su verdadero éxito lo encuentra como narrador, con su primer libro significativo: la novela breve *El niño que enloqueció de amor* (Santiago, 1915), que lo hizo popular dentro y fuera de su país. Más tarde lo confirma con dos novelas que forman con aquélla una especie de trilogía: *Un perdido* (Santiago, 1918) y *El hermano asno* (Santiago, 1922). Barrios fue brevemente ministro de Educación y funcionario cultural, pero después de 1931 se retira de la vida pública, se dedica al negocio del ganado, compra tierras y se a vivir a ellas. Esta experiencia tardía de terrateniente se reflejará en la que sería su última novela importante: *Gran señor y rajadiablos* (Santiago, 1948).

Barrios es un caso difícil de clasificar y su ubicación en medio de estos «criollistas» es algo relativa: en su obra se perciben rastros modernistas, formas propias del naturalismo, influjos de la novela decadente, ecos de las ideas de Schopenhauer y Nietzsche, etc. De todo este grupo es el que más fuertes lazos mantiene con la novela psicológica y filosófica europea —sobre todo francesa y alemana—, en una época que eso no parecía estar de moda. Barrios es un curioso caso de anacronismo: en su primera etapa se adelanta a muchos, en la segunda cultiva formas superadas. Ya sea por accidente o por designio, pareció siempre marchar contra la corriente, sin dejar de absorberla. El molde «criollista» sólo define una de sus facetas, pero no cubre una de sus mejores virtudes: la del estudio psicológico profundo. Lo acerca a él, sin embargo, el interés por tipos marginales o excéntricos: locos, perdidos, pobres diablos... Aunque la preocupación social no estuviese ausente en él, su búsqueda apuntaba a un nivel más profundo que en la mayoría de sus compañeros «criollistas», con los que tuvo más contactos personales que literarios. Puede incluso decirse que —por su esteticismo y su lirismo— está más cerca de un postmodernista chileno como Pedro Prado que de éstos. Se interesó por hacer estudios de psicologías dominadas por algún tipo de trauma o problema: la locura

infantil en *El niño...*, la morbosidad sentimental en *Un perdido*, la represión sexual en *El hermano asno*. El verdadero drama humano se centra para él en el insoluble dilema entre emoción y razón, y en los conflictos entre personalidades *abúlicas* y *fuertes*. Artísticamente, *El niño...* puede considerarse una de las más logradas novelas hispanoamericanas de ese tiempo: el intenso lirismo de su lenguaje, la penetrante introspección que hace en el alma de un niño enamorado, el estudio de todo el registro de sus emociones, la sutil reelaboración del viejo tópico de la «locura amorosa», siguen conservando buena parte de su eficacia, aunque quizá hoy resulte un poco preciosista.

*Un perdido* agudiza la visión pesimista de la novela anterior, a través de la presentación de un personaje, Luis Bernales, cuya timidez, falta de voluntad y circunstancias de su formación hacen de él un individuo sin lugar en una realidad social donde sólo la energía, la acción y el poder tienen cabida. Bernales se refugia en un vano mundo de sueños y luego se degrada con las tentaciones de la prostitución, el alcohol y las drogas. La novela falla cuando el narrador cae en digresiones filosóficas para mostrar que el origen de la derrota existencial del protagonista está en sus lecturas de Schopenhauer. Lo singular de esta novela es que presenta el mundo urbano sin caer en los hábitos costumbristas de otros «criollistas».

*El hermano asno* es menos popular que la primera, pero hoy puede considerarse su mejor novela. Mostrando siempre su inclinación por el estudio psicológico y la atmósfera refinadamente espiritual, la historia enfrenta a dos monjes franciscanos, fray Lázaro y fray Rufino, ambos tentados por el deseo carnal y la atracción por María Mercedes; esta muchacha es hermana de Gracia, con quien fray Lázaro tuvo una relación amorosa cuya ruptura llevó a su decisión de ingresar al convento. (Obsérvese el simbolismo –algo ingenuo, en verdad– de los nombres que anuncian los papeles o aspiraciones que cada uno tiene: Lázaro: nueva vida; Rufino: rufián, etc.; el «hermano asno» del título es también simbólico: alude al cuerpo, cuyos bajos instintos se deben despreciar para alcanzar la esfera mística.) La novela se presenta como un diario íntimo o confesión y culmina con un final de inquietante ambigüedad, porque fray Lázaro se acusa del intento de violación de María Mercedes, cuyo verdadero autor fue fray Rufino poco antes de que éste muriese. ¿Es esa autoinculpación una forma de purgar como propios los pecados ajenos? ¿Es quizá un modo de asumir la personalidad de alguien que parece ser su doble o su sombra? ¿O un intento por convertir una mentira en verdad? La sutil cualidad poética del lenguaje novelístico contribuye a la validez y profundidad de las cuestiones que el final abierto de la historia plantea.

Tras un largo silencio de más de veinte años, Barrios regresó a la escena literaria transformado en un narrador bastante distinto: busca ahora el ambiente rural y, sin abandonar su viejo psicologismo, procede como un «criollista» enamorado del color local y las singularidades del mundo regional. De las tres novelas que publicó entre 1944 y 1950, *Gran señor y rajadiablos* es la más característica de esta última fase de su producción. Se trata de una novela



rural, que traza la completa biografía del protagonista, don José Pedro Valverde, desde su infancia hasta su muerte. Barrios no había creado un personaje así, lleno de energía, vigorosa voluntad, sed de aventuras y poder, aparte de ser encantador ante hombres y mujeres. La novela ofrece una representación cabal de la vida campesina chilena, en la que el toque irónico y picaresco no está ausente. La repercusión nacional e internacional que tuvo en su época hoy puede sorprendernos, porque precisamente apareció a destiempo: es una tardía expresión de novela campesina según moldes estéticos que ya estaban desapareciendo. Incluso ciertos rasgos refinados que el relato incorpora (Valverde es, como Barrios, un terrateniente culto) y la cordial visión del campo desde una perspectiva paternalista, habían aparecido, con mayor eficacia estética, en *Don Segundo Sombra*, dos décadas antes. *Gran señor...* es una especie de artístico canto del cisne para toda una novelística cuyas raíces estaban en tradiciones bastante lejana: el romanticismo, el modernismo, el primer regionalismo. Barrios es uno de los últimos en hacer esa síntesis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Magda. *Mariano Latorre. Vida y obra. Bibliografía. Antología*. New York. Hispanic Institute in the United States, 1944.
- Barrios, Eduardo. *Obras completas*. 2 vols. Santiago. Zig-Zag, 1963.
- Castillo, Homero. *El criollismo en la novelística chilena: huellas, modalidades y perfiles*. México. De Andrea, 1962.
- Davison, Ned J. *Eduardo Barrios*. New York. Twayne, 1970.
- Edwards Bello, Joaquín. *El roto*. Nota de Alfonso Calderón. Santiago. Editorial Universitaria, 1968.
- Fuentes, Walter. *La novela social en Chile (1900-1925): ideología y disyuntiva histórica*. Minneapolis. Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
- Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega. *El criollismo*. Santiago. Editorial Universitaria, 1956.
- Latorre Mariano. *La literatura de Chile*. Buenos Aires. Coni, 1941.
- Pról. de Ricardo Latcham. Madrid: Aguilar, 1949.
- *Algunos de sus mejores cuentos*. Ed. de Manuel Rojas. Santiago. Zig-Zag, 1957.
- Martínez López, Benjamín. *Eduardo Barrios, vida y obra*. Río Piedras. Ed. Universitaria, 1976.
- Orlandi Araya, Julio y Alejandro Ramírez Cid. *Joaquín Edwards Bello: obra, estilo, técnica*. Santiago. Editorial del Pacífico, 1958.
- *Mariano Latorre: obra, estilo, técnica*. Santiago. Ed. del Pacífico, 1960.
- *Eduardo Barrios: obra, estilo, técnica*. Santiago. Ed. del Pacífico, 1960.
- Rossel, Milton. *Significación y contenido del criollismo*. Santiago. Nascimento, 1956.
- Silva Castro, Raúl. *Creadores chilenos de personajes novelescos*. Santiago. Biblioteca de Alta Cultura, 1953.
- Torres Riosco, Arturo. *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago. Nascimento, 1929.

Urbistondo, Vicente. *El naturalismo en la novela chilena*. Santiago. Andrés Bello, 1966.

Visca, Arturo Sergio. *Aspectos de la narrativa criollista*. Montevideo. Biblioteca Nacional, 1972.

Walker, John. *Metaphysics and Aesthetics in the Works of Eduardo Barrios*. Londres. Tamesis, 1983.